

# Aproximación al arte pictórico del Virreinato de Nueva España: Historia, filosofía, estética y función religiosa

Fernando Javier Rojas Casorla<sup>1</sup>

**Resumen:** El propósito de este artículo es mostrar cómo, durante el período de la Contrarreforma, una vez que se llevó a cabo el Concilio de Trento, la pintura barroca del Virreinato de Nueva España tuvo como finalidad educar a las personas en la fe católica, conmover su espíritu por medio del arte e influir sobre su pensamiento de acuerdo con los valores católicos romanos. Se parte del examen las obras de tres pintores novohispanos: Cristóbal de Villalpando, José de Ibarra y Miguel Cabrera.

**Palabras clave:** Concilio de Trento, Barroco, pintura, Virreinato de Nueva España.

**Abstract:** The purpose of this paper is to show how, during Counter-Reformation period, after Council of Trent, Baroque Painting of the Viceroyalty of New Spain educated people in their Catholic faith, moved their spirit by the power of art, and influenced their minds in accordance with Roman Catholic values. We examine works of three New Spanish painters: Cristóbal de Villalpando, José de Ibarra and Miguel Cabrera.

**Keywords:** Council of Trent, Baroque, Painting, Viceroyalty of New Spain.

<sup>1</sup> Fernando Javier Rojas Casorla es licenciado en Letras (UCAB, 2006) y egresó del Programa de Estudios Avanzados en Lexicografía (UCAB-CASA DE BELLO, 2008). También es doctor en Cultura y Arte: América Latina y el Caribe (IPC, 2016). Profesor del departamento de Lengua, Literatura e Idiomas de la Escuela de Comunicación de la Universidad Central de Venezuela. Profesor de Lingüística, Morfosintaxis y Arte Latinoamericano en la Escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello. Desde 2016 dicta las asignaturas de Latín, Griego Bíblico y Hebreo Bíblico en los pregrados de Filosofía y de Teología y en la maestría en Teología Bíblica Pastoral en el Instituto de Teología para Religiosos (ITER). Es autor de libros y artículos sobre historia de la lingüística, gramática, lexicografía e historia del arte. Ha colaborado en la Comisión de Lexicografía de la Academia Venezolana de la Lengua, correspondiente de la Española (2011-2013; 2018-2019).

## Preámbulo: La crisis de la conciencia europea del hombre occidental

El Barroco<sup>2</sup>, período cultural característico de la Europa del XVII, se manifestó una vez agotado el clasicismo y el vitalismo del Renacimiento, y después de la expresión del movimiento de la Reforma protestante. Tuvo antecedentes de tipo religioso, político y científico. Fue producto de un brusco cambio en el pensamiento del hombre occidental, y se correspondió con el tiempo en el que, según Paul Hazard (1935), comenzó la «crisis de la conciencia europea<sup>3</sup>».

En el siglo XVI, la Reforma estableció una ruptura con la autoridad papal de la época y dividió la cristiandad europea en católica y no católica. El protestantismo, representado por el luteranismo, el calvinismo y el anglicanismo, entre otros, disolvió el mundo cristiano hasta tal punto que Dinamarca, Noruega, Suecia, Inglaterra, Países Bajos y una parte de Alemania se habían separado de la Iglesia romana.

---

2 En el presente artículo se considera el Barroco como una categoría histórica, es decir, característica de una época específica. Esta visión resulta distinta a la de autores como Heinrich Wölfflin (Winterthur, Suiza, 1864-Zúrich, Suiza, 1945), que lo consideró un proceso histórico y artístico que se ha repetido durante distintas etapas en la historia: en las formas estilísticas del arte helenístico, en las del Imperio romano, en las del Gótico tardío, en las del siglo XVII e incluso en el arte impresionista. H. Wölfflin, *Renacimiento y barroco* (Barcelona: Paidós, 1986). Arnold Hauser (1988) subrayó que resulta impertinente hablar de una unidad estilística del Barroco, pues no ha existido una manifestación artística unitaria que haya dominado una época en su totalidad. «¿Pero es que puede hablarse todavía de una unidad estilística del Barroco? De un “estilo de época” unitario, que domine toda ella, propiamente no se puede hablar nunca, pues en cada momento hay tantos estilos diversos cuantos son los grupos sociales que producen arte». A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. II) (Barcelona: Labor, 1988), 99.

3 «La crisis de la conciencia europea» es un enunciado empleado por Paul Hazard para hacer referencia a la Europa resultante de las guerras de religión, en la que las corrientes racionalistas y las empiristas tuvieron influencia importante en el pensamiento, en la que los filósofos replantearon temas que, durante toda la historia, han ocupado la mente de los hombres: el de la existencia y la naturaleza de Dios, el de la libertad, el del bien y el mal, el de los derechos del soberano, el de la formación del Estado social... P. Hazard, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)* (Madrid: Alianza, 1988).

Hasta ese momento, una única interpretación del cristianismo cohesionaba al Viejo Mundo; pero la Reforma protestante, al escindir la fe entre las confesiones de los católicos y de los protestantes, hizo que la religión no fuese un lenguaje único y compartido.

La Iglesia romana, entonces, emprendió, con el ánimo de enmendar sus errores y hacer frente a la Reforma protestante, el movimiento contrarreformista. La institución reimplantó, por iniciativa de Paulo IV, los tribunales de la Inquisición; y convocó, por decisión del papa Paulo III y con la anuencia de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, el Concilio de Trento (1545-1563), con la finalidad de que los partidarios de la fe evangélica retornaran al catolicismo, y para dar un fundamento firme a la espiritualidad y a la religiosidad. El deseo de poner coto a las doctrinas de Martín Lutero, de Juan Calvino y de otros reformistas condujo a la asamblea tridentina a fijar ideas sobre la tradición, los sacramentos, los santos, las imágenes sagradas y la justificación de la fe. Parte de la fundamentación de estas se puede encontrar en el Segundo Concilio de Nicea (787 a. C.) y en los textos de los Padres de la Iglesia<sup>4</sup>.

A la faena contrarreformista se unieron las órdenes religiosas, cuya tarea fue propagar el dogma católico. En 1534, un noble vasco llamado Iñigo de Loyola fundó la Compañía de Jesús, congregación que se convirtió en la más importante portadora del espíritu de la Iglesia católica, al difundir la doctrina de aquella por diferentes fronteras. Francisco Javier, misionero jesuita, llevó el cristianismo hasta China y la India. La tarea misional y evangelizadora de la orden religiosa también se sembró en el Nuevo Mundo, y sus frutos fueron, especialmente, las misiones jesuíticas guaraníes en una de las jurisdicciones del entonces

---

4 «...que instruyan con exactitud á los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión é invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, segun la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y segun el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios». *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 3ra. ed. (Madrid: Imprenta Real, 1787), 363.

llamado Virreinato del Perú. En Europa, la Compañía de Jesús frenó el avance del protestantismo en Austria, en el principado de Baviera y en los Países Bajos meridionales.

Producto de las tensiones entre la Reforma y la Contrarreforma, y como consecuencia de la búsqueda del ideal de un cristianismo único y de una sociedad en la que este abarcara todos los aspectos de la vida del hombre, Europa sufrió, entre 1524 y 1697, un ciclo interminable de guerras de religión: en el Sacro Imperio Romano Germánico se llevaron a cabo, entre otras luchas armadas, la Guerra de Esmalcalda (1546-1547) y la Guerra de los Treinta Años (1618-1648); en las Provincias Unidas de los Países Bajos, la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648); en el Reino de Francia, la rebelión de los hugonotes (1620-1629). El norte del viejo continente, prácticamente, se le estaba escapando por completo al catolicismo. La corona española invertía gran parte de los recursos que llegaban del Nuevo Mundo para prolongar un conflicto desenfundado. Multitud de hombres estaban dispuestos a masacrar, ahorcar y quemar para terminar con el cisma de la fe cristiana.

Los albores del siglo diecisiete vieron estallar la Guerra de los Treinta Años, la más sangrienta pugna religiosa de la época. Al conflicto por la fe, se sumó el factor político como un elemento decisivo. Para Fernando II, cabeza de los Habsburgo y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (1619-1637), la empresa consistía no solamente en derrotar el credo evangélico, sino en la restauración de un auténtico poder imperial en Alemania. Perecieron más de ocho millones de personas en interminables batallas (Pomerania, por ejemplo, fue arrasada y despoblada); hambrunas y pestes asolaron Europa. Finalmente, con la Paz de Westfalia (1648), firmada en 1648, se dio fin a la tragedia. En Alemania, la confesión católica se concentró en el sur; la protestante, en el norte. El mapa cambió sustancialmente, dado que Países Bajos y Suiza nacieron como estados independientes.

Cuando culminaron las guerras entre los partidarios de la Reforma y los de la Contrarreforma, la explicación religiosa del mundo se desechó como la única fuente válida. Parte del pensamiento se pronunció en favor de dar fin a la inmoderada presencia religiosa en todos los ámbitos del saber. La experiencia vivida exigió una nueva lectura de la realidad.

No resulta inoficioso manifestar que, sumado a la ruptura de la unidad de la cristiandad y a la pérdida de territorios por parte del Sacro Imperio Romano Germánico, desde el siglo XVI, la visión científica del cosmos se había modificado radicalmente, luego de que, en *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), Nicolás Copérnico defendió la idea de un sistema universal heliocéntrico. El modelo geocéntrico de la tradición, y justificado por los textos sagrados: «Entonces Josué habló al SEÑOR el día en que el SEÑOR entregó a los amorreos delante de los hijos de Israel, y dijo en presencia de Israel: Sol, detente en Gabaón, y tú luna, en el valle de Ajalón. Y el sol se detuvo, y la luna se paró, hasta que la nación se vengó de sus enemigos» (Jos 10, 12-13)<sup>5</sup>, fue desmentido por la teoría del polímata renacentista. Además, el descubrimiento hecho por el astrónomo polaco obligó a pensar que ni la Tierra ni el hombre eran el centro del universo. Estos se consideraron desde entonces elementos pequeños e insignificantes en un espacio infinito. Se puso en duda hasta si el ser humano era realmente el sentido y la finalidad de la creación.

Las ideas y los acontecimientos reseñados atestaron de desconsuelo y de zozobra la conciencia del hombre occidental. Numerosas disputas teológicas, científicas, filosóficas y religiosas se llevaron a cabo; los procesos de pensamiento mutaron de la aceptación por la fe al empirismo científico; tensiones sociales y disturbios políticos de naciones hicieron que el europeo padeciera una permanente exaltación.

---

5 *Sagrada Biblia*, eds. E. Nacar Fuster y A. Colunga (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978). No debe perderse de vista que, como argumento en beneficio del sistema geocéntrico, este pasaje fue empleado por la Inquisición en el proceso contra Galileo Galilei, quien resultó condenado a arresto domiciliario y obligado a negar el heliocentrismo el 24 de febrero de 1633.

La asunción de vivir en un mundo en crisis se puso de relieve en el pensamiento y en el arte. En tal tiempo surgió el Barroco. «El arte barroco es “un arte preocupado, torturado por los problemas religiosos de la Contrarreforma, angustiado por la indecisión terrible sobre el camino a seguir”, ha dicho Díaz Plaja»<sup>6</sup>. Se alambicó el pensamiento. La plástica se puso al servicio de nuevos conceptos: se rompió con la linealidad, la medida y la armonía del espacio; se plasmaron frecuentes y violentas superposiciones, en las que una desproporcionada perspectiva se hacía patente; se emplearon efectos luminosos en los que apenas una irradiación de luz rompía con la oscuridad de los conjuntos; las formas se retorcieron en líneas oblicuas y curvas<sup>7</sup>...

En el ámbito de la filosofía, el Barroco europeo fue la época de René Descartes (1596-1650), Thomas Hobbes (1588-1679), Baruch Spinoza (1632-1677) y John Locke (1632-1704). El primero, que había padecido la Guerra de los Treinta Años, pues había luchado en ella, publicó el *Discurso del método* (1637), en el que no admitía cosa alguna como verdadera si no se presentaba tan clara y distintamente que no existiese ocasión de ponerla en duda. Asimismo, realizó un llamado a no validar una idea por la simple razón de que fuese acarreada por la tradición intelectual o por la religiosa. Thomas Hobbes, que también había sido testigo de la Guerra de los Treinta Años, llevó a la imprenta el *Leviathan* (1651), tratado en el que, aunque reconocía la importancia de la religión y la preeminencia del cristianismo sobre otros credos, habló en favor de que la autoridad de detentar la violencia legítima para garantizar el orden se le concediese únicamente al Estado. Baruch Spinoza (1632-1677), en el *Tratado filosófico político* (1670), subrayó la necesidad de que la

---

6 A. Tamayo Vargas, «Lo Barroco y “El Lunarejo”». En *Apologético*, de Juan Espinoza y Medrano, IX-LVIII (Caracas: Ayacucho, 1982), XIII-XIV.

7 Resulta innumerable el número de fuentes bibliográficas en las que se describe con precisión la particularidad de las características del arte barroco. Una de las más reconocidas es *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), de Heinrich Wölfflin. El teórico y crítico suizo estableció contrastes entre el arte del Renacimiento y el del Barroco. Para ello, se fundamentó en cinco pares de conceptos: 1. Lineal y pictórico, 2. Superficial y profundo, 3. Forma cerrada y forma abierta, 4. Claridad y falta de claridad, 5. Variedad y unidad. E. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (Madrid: Espasa Calpe, 1952).

religión no debía gobernar el Estado, y tenía que permanecer ajena a las funciones de gobierno. Finalmente, John Locke, en *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (1690), dispuso que la atribución del Estado era defender los derechos inalienables del ser humano: la libertad individual y la facultad para participar y disfrutar de la naturaleza.

La Inquisición y el espíritu de la Contrarreforma llegaron al Nuevo Mundo. Aun antes de que aquella se oficializara en los virreinos, se celebraron autos de fe (1536). La Inquisición limeña se instaló solemnemente en 1570; y la mexicana, en 1571. El tribunal religioso se permitió actuar con absoluta falta de comprensión de lo que fue la compleja sociedad hispano-indígena. Más de un virrey tembló con sus dictámenes. Su proceder careció de empatía hacia los naturales<sup>8</sup>.

La evangelización del Nuevo Mundo había dado inicio años antes. En la bula *Exponis nobis nuper fecistis* (9 de mayo de 1522), Adriano VI había autorizado a las órdenes mendicantes para ejercer la autoridad religiosa en suelo americano. En 1523, por iniciativa de la Iglesia católica y como manifestación del interés apostólico de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, los franciscanos llegaron a Veracruz y comenzaron a divulgar la fe de Jesucristo y las virtudes cristianas.

Los postulados de Trento también tuvieron presencia e influencia en los virreinos. Los concilios limenses y los concilios provinciales mexicanos recogieron las decisiones adoptadas por el sínodo tridentino. La repercusión de este se reveló en las prácticas sociales, en la vida religiosa, en las letras y en la actividad artística.

---

8 M. Picón Salas, *De la conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana* (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2009), 122-123.

## El Concilio de Trento y el arte religioso

El Concilio de Trento normó la iconografía del arte sagrado católico. Producto de las directrices de la asamblea tridentina, se fijaron representaciones de muchas escenas bíblicas que aún están vigentes. La plástica religiosa, creada para la devoción y para expresar la ortodoxia de forma inequívoca, no se abandonó a la espontaneidad y a la subjetividad de los artistas, quienes, sometidos a vigilancia y a reglas, fueron limitados en el aspecto creativo. La curia romana concibió el arte sacro como un vehículo de propaganda de la fe.

El Concilio de Trento, a semejanza del Segundo Concilio de Nicea, hizo énfasis en el hecho de que las imágenes sagradas representaban lo divino. Para dejar sin fuerza el argumento de los protestantes acerca del supuesto culto que los devotos católicos tenían hacia aquellas, subrayó que, a diferencia del ídolo pagano que encarnaba la divinidad, el ícono religioso se consideraba solo un emblema de lo sacro<sup>9</sup>.

La última sesión, efectuada el 3 de diciembre de 1563, trató lo relacionado con las imágenes sagradas. En esta, se aprobaron cinco artículos que determinaron en gran parte las directrices del arte. En el apartado «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», se hizo hincapié en la necesidad de rescatar las funciones pedagógicas y devocionales que, durante el Medioevo, habían tenido las efigies de Dios y de los santos. No solo se pusieron en relieve las tareas tradicionales de ícono religioso, sino que, además, se enfatizó que este tenía la misión de estimular la piedad y motivar el amor a Dios<sup>10</sup>. Asimismo, se prohibió la exhibición y la elaboración de

---

9 «...las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, ó virtud alguna por la que merezcan el culto, ó que se les deba pedir alguna cosa, ó que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos». *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 362.

10 «...Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículo de la fe (...); así como para que se exciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la

imágenes supersticiosas, desusadas, de hermosura escandalosa y que difundían falsos y nuevos dogmas (aquellos que no tenían aprobación del obispo). En respuesta a ideas como las de Juan Calvino, para quien la relación entre los fieles y Dios solo podía darse de forma directa, sin intervención o mediación de la Virgen y de los santos, se confirmó que actuaban como intercesores y se defendió su veneración.

En el Concilio de Trento se prestó vigilancia al tema de los sacramentos. El de la penitencia y la reconciliación<sup>11</sup> recibió especial interés. En 1551, durante la decimocuarta sesión, se aprobó la doctrina sobre este signo sensible de la gracia de Dios. En contra de reformadores como Martín Lutero, quien había abogado por una comunicación directa con Dios para el perdón de los pecados, la Iglesia argumentó que la confesión había sido instituida por Jesucristo. Asimismo, exigió la confesión oral de las faltas mortales y reafirmó que los sacerdotes eran los llamados a impartir la absolución.

Como bien documenta Elena Vásquez Dueñas<sup>12</sup>, la consolidación de la doctrina de la Iglesia romana y el coto de la imaginería popular se venían realizando con anterioridad al Concilio de Trento, puesto que algunas publicaciones sobre pintura anticiparon algunas de las ideas del referido congreso ecuménico. Felipe de Guevara, en *Comentario de la pintura y pintores antiguos* (1560), y Francisco de Holanda, en *De la pintura antigua* (1548, traducida al español en 1563) figuran entre los tratadistas que dictaron pautas para regular el arte sacro. El primero, humanista español, anticuario y cortesano de Carlos V y Felipe II, recalcó la necesidad de que los cristianos en todo lo referente a la

---

piedad». *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 364.

11 Tradicionalmente llamado sacramento de la penitencia, está incluido, según el *Catecismo de la Iglesia Católica* (2005), entre los sacramentos de curación. El texto expresa que la penitencia es denominado también conversión y confesión.

12 E. Vásquez Dueñas, “Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 9 (2015): 433-460. Consultada en noviembre 1, 2024. [https://ddd.uab.cat/pub/stuaur/stuaur\\_a2015v9/stuaur\\_a2015v9p433.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/stuaur/stuaur_a2015v9/stuaur_a2015v9p433.pdf).

pintura y escultura de las imágenes santas tuvieran decoro<sup>13</sup>, decencia, honestidad y santidad. El segundo, miniaturista y humanista portugués, traducido y divulgado por Manuel Denis, pintor portugués de la corte de Isabel de Portugal, igualmente precisó que no era baladí la práctica del decoro en la elaboración de la plástica religiosa.

## Acerca de los naturales y la evangelización

### El origen de los naturales y la justificación de la misión evangelizadora

El asunto sobre el origen de los indígenas generó enconados debates entre teólogos, naturalistas, cronistas y filósofos. Unos negaban la racionalidad y la humanidad de aquellos; otros defendían su dignidad como hombres e hijos de Dios, lo que justificaba la tarea evangelizadora y los hacía aptos para la vida sacramental.

---

13 La voz «decoro», inicialmente, estaba vinculada con la correcta disposición entre una forma discursiva y un asunto tratado. La falta de decoro no siempre implicaba una connotación moralmente negativa, sino que hacía perceptible un desajuste entre la forma textual y lo que se comunicaba. David Hernández Castro hizo patente que la comprensión de las expresiones «decoro» y «guardar el decoro» como antónimos de «exceso», de «vulgaridad» y de «grosería», asumidas así prácticamente desde el Siglo de Oro español, había sido ya anticipada por Aristóteles en la *Ética endemia*, cuando disertó sobre el sentido de «σεμνότης». En el mundo romano, en *De officiis* (c.44) y en *De oratore* (c. 55 a. C), Marco Tulio Cicerón había considerado el *decorum* como un término de la retórica que conllevaba el hecho de que el orador estaba obligado a satisfacer a una audiencia al practicar una correspondencia entre el estilo y el contenido. El escritor latino también había interpretado que el *decorum* era una virtud moral. Sobre todo, en *De officiis*, relacionó la palabra con la templanza y la moderación. D. Hernández Castro, “Hermenéutica de la «semnótes»: El concepto de decoro en la ética de Aristóteles”, *Daimón: revista internacional de filosofía*, 77 (2019): 197-212. Consultada en noviembre 1, 2024. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7077426>.

La intelectualidad se planteó una serie de preguntas sobre la génesis de los aborígenes y buscó compaginar la tradición bíblica con el poblamiento de las Indias. Ilona Katzew<sup>14</sup> recogió parte de la discusión acerca de esta materia.

José de Acosta, jesuita y naturalista español, en *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan cosas notables del cielo, elementos metales, plantas y animales de ellas; y los ritos, ceremonias, leyes, gobierno y guerras de los indios* (Sevilla, 1590), sostuvo que, después del diluvio universal, habían llegado desde Asia los pobladores de las Indias y se habían dispersado paulatinamente por el resto del continente.

Gregorio García, dominico español, en *Origen de los indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales* (Valencia, 1607), también concluyó en que, luego del diluvio universal, quienes habitaron América debieron de venir de alguna de las tres regiones del mundo conocidas hasta entonces: Europa, Asia o África. El religioso enfatizó que todos los hombres, desde la creación, descendían de Adán y de Eva; y de Noé y de sus hijos. También concibió como una posibilidad el hecho de que algunos hubiesen sido llevados al continente por emisarios divinos.

Antonio Vásquez de Espinosa, fraile carmelita español, en *Descripción de la Nueva España en el siglo XVII* (c. 1622), consideró que los naturales descendían de una de las diez tribus de Israel, específicamente de la de Isacar, el noveno hijo de Jacob y el quinto de Lea. La vinculación con Isacar no fue casual, pues pretendía justificar la condición servil de aquellos. En la bendición de Jacob a sus hijos y a las tribus que procedían de ellos, el patriarca comparó a Isacar con el asno de carga, que, echado en las majadas y gozando de la holganza, se dejó esclavizar por los cananeos, en lugar de someterlos. «Isacar es un robusto asno

---

14 I. Katzew, “La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 99 (2011): 33-70.

que descansa en sus establos. Vio que su lugar de reposo era bueno y que era deleitosa la tierra, y prestó los lomos a la carga, y hubo de servir como tributario» (Génesis 49, 15-16)<sup>15</sup>.

Diego Andrés Rocha, en *Tratado único y singular del origen de los indios occidentales del Pirí, México, Santa Fe y Chile* (1681), explicó, al igual que Vázquez de Espinosa, que una porción de los indígenas descendía de las diez tribus perdidas de Israel, en concreto de la de Isacar; y la otra, de los “primitivos españoles”, específicamente de Jafet y de su hijo Tubal, quienes, después de haber poblado el suelo ibérico, se desplazaron al Nuevo Mundo.

Aunque muchos autores se aproximaron al tema de la génesis de los indígenas tomando como punto de partida el diluvio universal, otros asumieron que el Nuevo Mundo había sido poblado mucho antes del episodio bíblico. Antonio de León Pinelo (c. 1592-1660), cronista peruano, expresó, en *El paraíso en el Nuevo Mundo: comentario apologetico, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, islas y tierra firme de mar océano* (1656), que Adán y Eva habían vivido en las Indias antes de su expulsión del Edén; de donde se sigue que este se encontraba en América<sup>16</sup>, en algún lugar del Amazonas. Después del diluvio, Noé había zarpado de los andes peruanos y llegado a Asia; y, finalmente, después del poblamiento de occidente, las generaciones sucesivas del patriarca habían retornado Nuevo Mundo.

---

15 *Sagrada Biblia*, eds. E. Nacar Fuster y A. Colunga (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978).

16 Pinelo argumentó que el Amazonas, el Magdalena, La Plata y el Orinoco eran los cuatro brazos (Pisón, Guijón, Tigris y Éufrates) del río que, según el relato del *Génesis*, estaba en el Edén: «Salía de Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos. El primero se llamaba Pisón, y es el que rodea toda la tierra de Evila, donde abunda el oro, un oro muy fino, y a más también bedelio y ágata; y el segundo se llama Guijón, y es el que rodea toda la tierra de Cus; el tercero se llama Tigris y corre al oriente de Asiria; el cuarto es el Éufrates» (Génesis, 30-31).

## «La polémica sobre los naturales»

Hacia comienzos del siglo XVI, específicamente el día de Navidad de 1511, en La Española, fray Antonio de Montesinos, misionero dominico, condenó la opresión hecha sobre los indígenas. La significación histórica del fraile fue extraordinaria. El debate teológico en defensa de los aborígenes tuvo un importante punto de origen en su acérrima prédica contra los encomenderos y en su fustigación a los feligreses españoles. Acalorados debates se llevaron a cabo desde entonces.

En la Junta de Valladolid se celebró, desde el 15 de agosto de 1550 hasta el 4 de mayo de 1551, en el Colegio de San Gregorio, la polémica sobre los naturales. Dos posturas antagónicas se hicieron manifiestas: una, representada por fray Bartolomé de las Casas, condenó la conquista, en virtud de que los naturales, seres prudentes y racionales, no merecían ser víctimas de la violencia y explotación; otra, defendida por Juan Ginés de Sepúlveda, justificaba la conversión forzada de los indígenas, defendía el derecho de conquista y avalaba la esclavitud. Las ideas de De las Casas están presentes en *Apologética historia sumaria*<sup>17</sup> (1552); las de Ginés de Sepúlveda, en *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*<sup>18</sup> (Roma, 1550).

## El Virreinato de Nueva España y la evangelización

Año después de la caída de Tenochtitlan, capital del imperio mexica, el 13 de agosto de 1521, se estableció el Virreinato de Nueva España. La creación de este se decidió el 1 de enero de 1535, según decreto del

---

17 B. de las Casas, *Apologética historia sumaria* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967).

18 J. Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causa de la guerra contra los indios* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987). Juan Ginés de Sepúlveda había realizado en 1948 una traducción de la *Política*, de Aristóteles. Sobre la base de tratado del Estagirita, concluyó en que una cultura superior tenía derecho a sojuzgar a una inferior; y, en consecuencia, justificó el derecho de la cultura europea a imponerse sobre la indígena.

rey Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico; y la fundación se concretó el 8 de marzo de 1535. Antonio de Mendoza y Pacheco fue su primer virrey. Ciudad de México fue nombrada su capital. La extensión de la entidad ocupaba la región situada entre California y Darién.

Desde antes de la constitución del virreinato novohispano, inició, en 1523, la empresa evangelizadora. Por interés de la Iglesia y del emperador, los franciscanos Johann Dekkers, llamado fray Jean Covreur o fray Juan de Tecto; Johan van der Avera, conocido como fray Juan Aora; y Pieter van der Moere, mentado como fray Pedro de Gante, cabeza del grupo, provenientes de Sevilla, arribaron a Veracruz el 30 de agosto de ese año. Estos marcharon a México, aprendieron la lengua náhuatl e iniciaron la labor apostólica. Seguidamente, el 2 de julio de 1526, recaló en el territorio mexicano la Orden de los Predicadores. Domingo Betanzos lideró el grupo de religiosos. Los dominicos difundieron el culto a la virgen del Rosario y extendieron la práctica de rezar el rosario. Finalmente, el 22 de mayo de 1533, advinieron los agustinos. Siete frailes bajo la dirección de fray Francisco de la Cruz se ubicaron en los territorios que no habían sido ocupados por las demás órdenes mendicantes. La *Ordo Fratrum Sancti Augustini* recibió un gran apoyo del virrey Antonio Mendoza en las tareas de evangelización<sup>19</sup>.

Posteriormente, una vez fundado el Virreinato, se reunieron los concilios provinciales mexicanos para regular el proceso pastoral, y con el propósito de acordar diversos aspectos de la vida religiosa.

## Los concilios provinciales mexicanos

Puesto que más adelante quedará evidenciada la influencia de los concilios provinciales mexicanos en el arte barroco del Virreinato de Nueva España, ofrecemos una síntesis de las decisiones más importantes

---

19 A. Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000).

que fueron tomadas en cada uno de sínodos. Desarrollamos los tres primeros por su importancia capital. Para la redacción de este apartado, hemos consultado *Los concilios provinciales en la Nueva España. Reflexiones e influencias*<sup>20</sup>, erudita compilación de artículos sobre el tema:

### Primer Concilio Provincial Mexicano (1555)

Convocado por el arzobispo fray Alonso de Montúfar en 1555, el Primer Concilio Provincial Mexicano (1555) se centró en la evangelización de los indígenas y en la lucha contra la idolatría<sup>21</sup>. Para alejar a los naturales de sus antiguas creencias y de sus supersticiones, se recomendó a los párrocos conocer la lengua de sus feligreses e impartir el culto, el catecismo y la confesión en las lenguas propias de cada comunidad. Asimismo, se abogó para que todas las ceremonias religiosas en las que participaran los aborígenes se hicieran bajo la supervisión de los curas párrocos, con la intención de que pusieran énfasis en corregir posibles interpretaciones erróneas del dogma.

### Segundo Concilio Provincial Mexicano (1565)

Celebrado en 1565, nuevamente por la convocatoria de fray Alonso de Montúfar, buscaba que las iglesias americanas juraran los acuerdos del Concilio Ecuménico de Trento. El Segundo Concilio Provincial Mexicano, reunido luego de que los decretos tridentinos fueron promulgados e impresos, pretendía ampliar la vigilancia de los indígenas para que no reviviesen sus viejas costumbres culturales y no fuesen

---

20 María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (Eds.), *Los concilios provinciales en la Nueva España. Reflexiones e influencias* (México: Universidad Autónoma de México, 2005).

21 L. Pérez Puente, E. González González y R. Aguirre Salvador, “Los concilios provinciales mexicanos primero y segundo”, en *Los concilios provinciales en la Nueva España. Reflexiones e influencias*, eds. M. Martínez López-Cano y F. J. Cervantes Bello (México: Universidad Autónoma de México, 2005), 17-40.

inducidos a incurrir en vicios teológicos y falsas prácticas; y vigilar la religiosidad popular, cuya inclinación apuntaba a la libre interpretación del sentimiento religioso.

La introducción al Segundo Concilio Provincial Mexicano, redactada por el arzobispo Montúfar, justificaba la jerarquía eclesiástica y los sacramentos. Además, proponía la imagen de un mundo en guerra contra los adversarios de la fe. La Iglesia militante, la terrena, estaba, según el fraile, en una encarnizada disputa contra el Demonio, el mundo y la carne. El papa, los obispos y los sacerdotes debían ser los capitanes y los generales; los sacramentos, las medicinas; y las Sagradas Escrituras, las instrucciones para lograr la victoria sobre los herejes.

### Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585)

Enfocado en la labor evangelizadora, hizo más evidente la influencia de los preceptos del Concilio de Trento. Buscó reafirmar algunas de las creencias que habían sido cuestionadas por los protestantes<sup>22</sup>.

Asimismo, subrayó la importancia del sacramento de la penitencia<sup>23</sup>. Esto guarda correspondencia con el concilio tridentino, por el hecho de que, en este, tal como mencionamos, se había aprobado la doctrina de la penitencia y se había defendido que la confesión había sido instituida por Jesús. Los decretos del Tercer Concilio Provincial Mexicano permiten corroborar la importancia que tuvo para la Iglesia el sacramento de la penitencia y la responsabilidad que se dio a los confesores como garantes de la conducta moral de la sociedad y como maestros de la fe.

---

22 M. Martínez López-Cano, E. Itzel García Berumen y M. Rocío García Hernández, “El Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585)”, en *Los concilios provinciales en la Nueva España. Reflexiones e influencias*, eds. M. Martínez López-Cano y F. J. Cervantes Bello (México: Universidad Autónoma de México, 2005), 41-70.

23 M. R. García Hernández, “La confesión en el Tercer Concilio Mexicano”, en *Los concilios provinciales en la Nueva España. Reflexiones e influencias*, eds. M. Martínez López-Cano y F. J. Cervantes Bello (México: Universidad Autónoma de México, 2005), 223-252.

Para facilitar la labor pastoral de los confesores e instruir a los penitentes sobre los beneficios que se lograban por medio de la confesión, se redactó el *Directorio para confesores y penitentes*, texto que enseñaba de manera simple y sencilla que la práctica de ella era el medio que tenía el individuo de limpiarse de sus pecados. El sacramento implicaba tres actos del penitente: contrición, confesión y satisfacción. La contrición, a su vez, suponía otros tres: examen de conciencia, dolor de los pecados pasados y propósito de no pecar más.

El Tercer Concilio Provincial Mexicano también tuvo como principal inquietud la salvación de las almas de los naturales y la extirpación de la idolatría y de la superstición, creencias que eran consideradas producto de la aberrante acción demoníaca. Promovió la destrucción de «ídolos» y la regulación de ciertas danzas y juegos. Finalmente, insistió en que los clérigos estaban obligados a conocer la lengua indígena de sus respectivos territorios. Instruyó a los mismos obispos para que comprobaran que los confesores de indios conocían sus lenguas<sup>24</sup>.

## **El arte del Virreinato de la Nueva España**

De las distintas expresiones culturales llevadas a cabo en el Virreinato de la Nueva España, nos ocuparemos específicamente de la pintura. Mediante la descripción y el análisis de algunas de las obras de tres pintores, Cristóbal de Villalpando, José de Ibarra y Miguel Cabrera, trataremos de evidenciar cómo se manifestó el Barroco en la plástica novohispana. Asimismo, pretendemos determinar la influencia que los postulados tridentinos, difundidos y ejecutados por los concilios provinciales mexicanos, tuvieron en el arte virreinal.

---

24 S. Corcuera de Mancera, “Cuestión de palabras. El indio en el III Concilio Provincial Mexicano (1585)”, en *Los concilios provinciales en la Nueva España. Reflexiones e influencias*, eds. M. Martínez López-Cano y F. J. Cervantes Bello (México: Universidad Autónoma de México, 2005), 169-202.

## Cristóbal de Villalpando<sup>25</sup>

Hay pintores que no requieren presentación. Cristóbal de Villalpando es uno de ellos. Desde que en 1964 Francisco de la Maza le dedicara un excelente estudio monográfico, quedó claro que se trata de una de las más brillantes figuras de la pintura que se realizó en la Nueva España, no sólo de su tiempo —pasó del siglo xvii al xviii—, sino de todo el periodo virreinal (Rogelio Ruiz Gomar).<sup>26</sup>

### *El triunfo de la religión* (1686)

En 1685, Cristóbal de Villalpando fue contratado para realizar un ciclo de seis lienzos para la Catedral Metropolitana de México. El artista solo llevó a cabo cuatro de ellos: *La apoteosis de san Miguel* (1685), *La mujer del Apocalipsis* (1685), *Iglesia militante* e *Iglesia triunfante* (1685) y el *Triunfo de la religión* (1686). La serie fue completada por Juan Correa, que pintó la *Entrada en Jerusalén* y *La ascensión de la Virgen*. Estas piezas aparentan haber estado dirigidas al sector más distinguido de la sociedad novohispana; y guardan consonancia con la introducción del Segundo Concilio Provincial Mexicano, en la que el arzobispo Montúfar había comunicado que la Iglesia militante, en pugna contra el Demonio y el mundo, estaba obligada a alzarse victoriosa sobre los herejes.

---

25 Cristóbal de Villalpando nació en 1649 en Ciudad de México. Célebre por decorar la sacristía de la Catedral Metropolitana de México entre 1684 y 1686. Después de esta labor, fue nombrado veedor a la orden del virrey, lo que le dio la responsabilidad de observar los exámenes de los nuevos pintores que se unían al gremio. De hecho, examinó a Juan Correa cuando este buscaba el título de pintor en 1687. Sus últimas obras datan de 1710 y fueron realizadas para el colegio jesuita de Tepotzotlán. Murió en 1714. La pintura de Villalpando exhibe influencia flamenca, especialmente del pintor Peter Paul Rubens. Muchas de sus obras tienen carácter narrativo. En estas, plasma simultáneamente diferentes momentos de un suceso. R. Ruiz Gomar, “Villalpando. Retazos de vida y actuación en Puebla”, en *Cristóbal de Villalpando. Esplendor barroco de Puebla*, ed. A. J. Andrade Campos (Puebla: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2018), 11-22.

26 Ruiz Gomar, “Villalpando. Retazos de vida y actuación en Puebla”, 11.

*El triunfo de la religión*, inspirado en *El triunfo de la Eucaristía*, de Peter Paul Rubens, no fue concebido para combatir la idolatría y la superstición de los indígenas. Su función, sin duda, fue la de reafirmar la fe de un grupo selecto de la Iglesia católica. El óleo, que reprodujo un tema fundamental del arte religioso europeo de la época anterior y posterior a la Contrarreforma<sup>27</sup>, no sufrió adaptaciones o modificaciones que hicieran pensar que fue destinada también a la población de los aborígenes. La ubicación espacial, desde su origen, la sacristía de la catedral de México, también evidencia esto. El lugar no era frecuentado por los naturales.

*El triunfo de la religión* fue hecho para subrayar el carácter de la Iglesia como la institución de la verdadera fe cristiana. En la obra, destaca la figura de un pontífice, seguramente san Pedro, que, sentado en un carro triunfal, es acompañado por una imagen femenina. Esta, vestida de rojo, podría simbolizar la fuerza del Espíritu Santo.

*Adán y Eva en el Paraíso* (Capilla del Ochavo, catedral de Puebla, 1689)

Para la catedral de Puebla, el genio de Cristóbal de Villalpando creó extraordinarias representaciones sobre el dogma cristiano. En la Capilla del Ochavo<sup>28</sup>, construida entre 1682 y 1688, durante el obispado del mecenas Manuel Fernández de Santa Cruz (1677-1699), pintó *Adán y Eva en el Paraíso* (1689), óleo en el que el espacio se distribuye en diferentes episodios de la narración bíblica sobre la pareja primigenia, desde la creación de Adán hasta la expulsión de ambos del Edén. La iconografía ofrece algunos elementos que no están presentes en el relato del *Génesis* y no se corresponden con la mayor parte de la tradición.

27 Á. Chávez Mancilla, “«El triunfo de la religión» y el cumplimiento de la política tridentina”, *Nierika*, 17 (2020): 58-73.

28 Acerca de la obra de Cristóbal de Villalpando en la capilla del Ochavo, figura un excelente estudio titulado “Tras las pinceladas de Cristóbal de Villalpando en la Capilla del Ochavo, 1688-1689”, de E. Núñez Méndez (2018).

Si se lleva la mirada al fondo izquierdo de la obra, es posible distinguir cuando Dios forjó al primer hombre. La imagen resulta muy original, pues, a diferencia del resto de la composición, aquel no estaba representado como un individuo barbado, de edad avanzada, cabello cano, vestido con mantos grises y rojos, sino como la Santísima Trinidad. Dios fue concebido como trino, por el hecho de que el pintor atendió al plural empleado por este cuando decidió crear al hombre: «Díjose entonces Dios: “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza...»». (Génesis 1, 26). La reproducción de la Santísima Trinidad tampoco guarda consonancia con la habitual. Aunque el Padre y el Hijo fueron plasmados de forma tradicional, el Espíritu Santo no figuró como un ave blanca. Dios Padre fue retratado en el centro, con barba y con ropajes rojos; a su izquierda, Cristo también lucía una túnica roja y una prenda azul; a su derecha, el Espíritu Santo fue personificado en un joven de rasgos cristológicos y vestimenta alba. Seguidamente, se ilustró el momento en el que Dios Padre transmitía el hálito vital a Adán. Luego, se puede apreciar la creación de Eva, quien surgió del costado de este. A continuación, se contempla cuando Dios enseñó a la pareja el árbol del fruto prohibido. Después, se deja ver, con rostro humano y cuerpo de serpiente, el Demonio, que sedujo a Eva. Cabe señalar que esta iconografía es apreciable en el arte europeo (en *Adán y Eva en el Paraíso terrenal*, 1550, de Tiziano Vecellio, por ejemplo), y posiblemente alude al origen angélico de aquel<sup>29</sup>. En el libro apócrifo de *Henoc*, el serafín Lucifer y sus adeptos se enfrentaron al creador y a las huestes celestiales encabezadas por Miguel, que, luego de derrotarlos, los arrojaron al abismo. Finalmente, se plasmó la condena

---

29 La serpiente muchas veces está relacionada con Lilith. Descartamos la posibilidad de que esta se corresponda con la figura del óleo de Villalpando, pues no se trata de una serpiente con busto y rostro femenino. Lilith fue introducida en el *Talmud* como la primera mujer de la creación y la primera compañera de Adán. Ella representa el pecado y la lujuria. Negada a permanecer sumisa en el Paraíso, escapó del lugar y buscó a Lucifer. En la imaginaria medieval, e incluso durante el Renacimiento, en las representaciones del pecado original, fue retratada, con su busto y faz femeninos y un cuerpo de ofidio, cuando tentó a Eva para que esta comiese el fruto del árbol prohibido. R. San José Pérez, “Lilith como la serpiente del Paraíso. Ejemplos de su presencia en el arte bajomedieval hispano”, *Revista anual de Historia del Arte*, 27 (2021): 21-32.

de Dios a Adán y Eva y la expulsión de estos del lugar. El arcángel Miguel, que porta una espada llameante, los escolta hacia fuera del huerto. Llama la atención la fauna que está plasmada en la pintura. Un unicornio es observable. Abraham Villavicencio<sup>30</sup> explicó que, cuando Villalpando colocó en el vasto jardín animales de regiones remotas y criaturas exóticas o pertenecientes a la fantasía (no está claro si para él el unicornio era un ser imaginario), siguió los bestiarios medievales. El más célebre fue *El Physiologus*, atribuido a san Epifanio (c. 310-403), obispo y escritor bizantino. Además del ser legendario, el artista pintó un ciervo, un elefante, ovejas, un perro, aves de multicolores posadas en las ramas... Resulta sensato pensar que, de igual manera que en los bestiarios, estos tuviesen connotaciones simbólicas y alegóricas. Si se toma el *Physiologus* como fundamento, el cordero simbolizaba a Cristo, a los fieles, la inocencia y la mansedumbre; los ciervos, a las almas cristianas que buscaban a Dios y la gracia; el elefante, la castidad; el unicornio, la pureza y la fortaleza... En relación con las aves, Elsarís Núñez Méndez<sup>31</sup> expresó que, según documenta Teresa Gisbert en *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina* (1999), estas podrían tener, desde la concepción indígena, una función semejante a la de los ángeles como mensajeros de Dios. Núñez Méndez, además, señaló que el artista novohispano posiblemente se inspiró en las escenas de Adán y Eva, pintadas por Maarten de Vos y grabadas por Johan Sadeler I (1550-1600) para la serie de estampas *La historia del hombre* (Amberes, 1583); y en las obras del mismo tema de Jan Brueghel el Joven y Peter Paul Rubens.

La historia de Adán y Eva y su expulsión del Edén fue un tema recurrente en la pintura novohispana. Juan Correa lo había desarrollado en *Expulsión del Paraíso* (1680), óleo en el que aparece la pareja primigenia

---

30 A. Villavicencio, “Imágenes del Paraíso en la obra de Cristóbal Villalpando”, en *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVII*, ed. G. Von Wobeser y E. Vila Vilar (México: Universidad Autónoma de México, 2009), 375-395.

31 E. Núñez Méndez, “Tras las pinceladas de Villalpando en la Capilla del Ochovo, 1688-1689”, en *Cristóbal de Villalpando. Esplendor barroco de Puebla*, ed. A. J. Andrade Campos (Puebla: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2018), 31-44.

hincada frente al arcángel san Miguel después de haber sido expulsada del vergel. Según la tradición, aquel custodiaba las puertas de este. La escena tiene inspiración en el libro del *Génesis*: «Y le arrojó Yavé Dios del Jardín de Edén, (...) expulsó al hombre y puso delante del jardín de Edén un querubín, que blandía flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida». (Génesis 3, 23-24).

*El diluvio universal* (Capilla del Ochoavo, catedral de Puebla, 1689)

Creado también para la capilla del Ochoavo en la catedral de Puebla, el *El diluvio universal* evidenció un claro anacronismo, puesto que la arquitectura recreada en la composición fue correlativa con la de una ciudad renacentista europea. Los edificios fuera de época recordaban el grabado *La construcción el arca de Noé* (1586), de Maarten de Vos (1532-1603), artista del Manierismo flamenco, cuyas ilustraciones se difundieron en el Virreinato de Nueva España.

En el óleo del artista novohispano, una mujer, atribulada, con un niño en brazos, monta un toro mientras trataba de sobrevivir. En el extremo derecho, un sujeto, compungido y en ademán de rezo, parece suplicar perdón; entre tanto, unas figuras aterradas tratan de escapar de la muerte subiendo a un tejado. Villalpando representa el diluvio como una imagen nocturna, lo que le da un tono luctuoso.

En las composiciones de Villalpando, como en muchas de Peter Paul Rubens o de Rembrandt Harmenszoon van Rijn, y a semejanza de otras obras pictóricas barrocas, ninguno de los detalles tiene significación por sí solo. Se cargan de sentido si se perciben como una unidad.

José de Ibarra<sup>32</sup>

*Virgen del Apocalipsis*

Del arte de José de Ibarra, destacan las representaciones de la madre de Jesucristo, especialmente las de la *Virgen del Apocalipsis*, imágenes muy habituales en el contexto hispanoamericano.

Mientras que en cuadros tradicionales de la pintura barroca europea, como los de Francisco Zurbarán (1598-1664) y Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), la Purísima Concepción había sido retratada envuelta por el sol, con la luna bajo sus pies y coronada por doce estrellas, tal como lo sugirió el *Apocalipsis* [«Y una señal fue vista en el cielo: una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas» (12, 1-2)], las pinturas de la *Virgen de Apocalipsis* de José de Ibarra nos mostraron a una mujer alada, con el niño Jesús entre sus brazos y un dragón sometido bajo sus pies. El artista novohispano, además, incluyó al arcángel san Miguel, que se acercaba con su arma flameante para dar la estocada final a la bestia; y un par de angelitos, que portaban unos lirios, símbolos de pureza. La Virgen alada debía ser entendida como encarnación de la lucha contra la herejía. Este tipo iconográfico se impuso para expresar una actitud belicosa contra los falsos dogmas, lo que fue una clara evidencia del espíritu de la Contrarreforma.

Rafael García Mahiques<sup>33</sup> documentó que el origen del ícono de la Virgen del Apocalipsis (o la mujer vestida de sol, «Mulier amicta sole») y el dragón puede ser rastreado en las miniaturas del Beato de Liébana (c. 730-c.798), monje del monasterio de San Martín de Turieno, cuya obra, *Commentarium in Apocalypsin*, tuvo gran difusión durante la Edad Media.

32 Nació en Guadalajara de la Nueva Galicia en 1688. Murió en Ciudad de México en 1756.

Fue discípulo de Juan de Correa. Adoptó el calificativo de «el Murillo mexicano», tanto por su habilidad para imitar al maestro español como por su parecido físico con él.

33 R. García Mahiques, “Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (Y II) Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars Longa*, 7 (1996): 177-184.

Las imágenes presentes en el texto se constituyeron como fuente de la mayor parte de las representaciones apocalípticas de Europa y, por extensión, de América. El *Hortus Deliciarum* (1167-1185), compilado por Herrada de Landsberg (1125-1195), monja alsaciana y abadesa de la abadía de Hohenburg, y el *Speculum Humanae Salvationis*, manuscrito anónimo del siglo XIV, también se emplearon como fundamento y sus autores fueron epígonos del Beato de Liébana. La tradición iniciada por este llegó hasta las xilografías de Alberto Durero (1471-1528) acerca del *Apocalipsis*, principal inspiración de la plástica de la época moderna en la que aparece una Virgen alada que se alza triunfante sobre un dragón.

Adriana Pacheco Bustillos<sup>34</sup> hizo ver que, en otras entidades territoriales de Hispanoamérica, específicamente en la Real Audiencia de Quito, la inspiración de la Virgen alada es ubicable en el *Vestigatio Arcani Sensu in Apocalypsi* (1614), del jesuita sevillano Luis del Alcázar. En este extenso comentario, más de mil páginas escritas en latín sobre el libro de la revelación de Jesucristo, figura un grabado de Juan Martínez de Jáuregui y Aguilar (1583-1641), erudito y pintor español del siglo de Oro, en el que está presente una Virgen alada, en pie, sobre la luna y coronada de doce estrellas. En la composición, Dios Padre recibe de los ángeles al niño Jesús, y el arcángel san Miguel desciende combatiente sobre la serpiente.

### *Santa Catalina de Alejandría*

José de Ibarra desarrolló la pintura hagiográfica con el propósito de conmover por medio de historias y ejemplos de vidas santas y piadosas. Su arte fue encargado por la Iglesia y por pudientes devotos. Resulta oportuno mencionar que los santorales gozaron de gran popularidad en la sociedad virreinal, pues los libros de caballerías habían sido prohibidos por la Inquisición.

---

34 A. Pacheco Bustillos, “La virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico”, en *Actas III congreso internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, ed. A. Moreno Mendoza (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 504-520.

En la pintura martirológica novohispana, se recrearon vírgenes y santas contemplativas: santa Rosa de Lima, santa Mariana de Jesús, santa Catalina de Alejandría.

Santa Catalina de Alejandría<sup>35</sup> (c. 285-312), mártir que hizo frente al paganismo del emperador Marco Aurelio Magencio, fue una de las santas más veneradas en el Virreinato de nueva España. La representación de Ibarra se corresponde con la iconografía europea. Por efecto de la luz, como es característico del arte barroco, la figura de la santa emerge de la oscuridad. El óleo ofrece la efigie de una princesa real, coronada y vestida con una túnica de doncella, que porta una espada, símbolo de su decapitación; y una rueda, representación de su suplicio. Catalina de Alejandría, además de ser ejemplo de un sacrificio por la fe, fue un modelo de quien dedicó su vida al estudio. Resulta ostensible que, en consonancia con el espíritu contrarreformista, la obra sea una invitación a defender el dogma cristiano, incluso a costa de la propia vida.

---

35 Marco Aurelio Valerio Majencio, emperador del Imperio romano de Occidente, visitó Alejandría con el propósito de organizar una fiesta pagana para ofrecer sacrificios a los dioses. El gobernante amenazó a los cristianos que no asistieran a la ceremonia. Catalina, joven de estirpe real, irritada con la intimidación y en actitud desafiante, hizo acto de presencia y, en lugar de hacer holocaustos, realizó la señal de la cruz. Después de un largo debate, convirtió al cristianismo a unos sabios servidores a quienes el mandatario, furioso, envió a la hoguera. También mandó azotar a la joven y la arrojó a un calabozo, donde los ángeles le curaron las heridas y una paloma le llevó un manjar celestial. Durante la reclusión, también fue visitada por Cristo. Las órdenes de la autoridad romana resultaron contraproducentes. La emperatriz, Porfirio, un oficial, y doscientos soldados más acogieron la fe en Cristo. Majencio, entonces, ordenó la tortura de Catalina. Para esto se valió de cuatro ruedas provistas de cuchillas afiladas. Estas milagrosamente se rompieron. La emperatriz, conmovida, intercedió a favor de la víctima, razón por la que le amputaron los pechos y fue decapitada. Finalmente, Catalina, Porfirio y los soldados fueron asesinados. La joven martir fue degollada. Cuando recibió el golpe mortal, brotó leche de la herida. Finalmente, los ángeles transportaron su cuerpo al monte Sinaí. Sobre la vida de santa Catalina de Alejandría y la representación de esta en el arte, léase I. González Hernando, “Santa Catalina de Alejandría”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7 (2012), 37-47.

La representación de Catalina de Alejandría fue muy del gusto del Virreinato de Nueva España. Muchos artistas retrataron a la mártir. De hecho, Juan Correa (1646-1717), maestro de Ibarra, y Cristóbal de Villalpando, en la capilla del Ocho, habían realizado óleos de la santa.

### Miguel Cabrera<sup>36</sup>

Miguel Cabrera realizó retratos y composiciones de excelente factura sobre santos y figuras de la cultura y sociedad novohispana: santa Gertrudis, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, sor Juana Inés de la Cruz (1751), don Juan Xavier Joaquín Gutiérrez Altamirano Velasco. También dio muestras de su maestría en las representaciones de la Virgen y de episodios bíblicos.

El deseo de que la imagen religiosa inspirase al cristiano para la práctica de la piedad y de las buenas acciones, tal como dictaron Trento y los concilios provinciales mexicanos, fue apreciable en las pinturas de Cabrera.

*La Virgen y el niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de Pureza a san Luis de Gonzaga y a san Estanislao de Kotska* (1750)

En *La Virgen y el niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de Pureza a san Luis de Gonzaga y a san Estanislao de Kotska* (1750), el pintor exaltó a dos santos de la Compañía de Jesús. La representación del primero, un joven jesuita italiano que, luego de ser canonizado en 1726 por Benedicto XIII, fue declarado patrón de la juventud, reprodujo la imagen habitual

---

36 Miguel Mateo Maldonado y Cabrera, conocido como Miguel Cabrera, nació en Antequera (actualmente Oaxaca de Juárez) en 1710. Murió en Ciudad de México en 1768. Fue un importante tratadista de la Nueva España. Entre su obra escrita destaca *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura* (1756). Fue contratado frecuentemente por la Compañía de Jesús. Trabajó como pintor de cámara del arzobispo Manuel José Rubio Salina. En 1753, fundó la primera academia de pintura de Nueva España.

que se mostraba en la plástica europea: un mozalbete, vestido con una sotana negra y una sobrepelliz, tiene en su mano un lirio, símbolo de su pureza. El retrato del segundo, novicio polaco de conducta intachable que se sometió a durísimas mortificaciones, y ferviente devoto de la Virgen, también fue deudor de la iconografía habitual: un mozo que luce una sotana negra. En la composición de Cabrera, mientras el Espíritu Santo y los ángeles les rodean, ambos están postrados ante una Virgen sedente que comprende los elementos iconográficos de la Inmaculada Concepción propia del mundo novohispano: una corona de doce estrellas engalana su cabeza, una luna se encuentra bajo sus pies, una serpiente yace sometida bajo sus pies. La obra parece hacer referencia al triunfo de la religión sobre el mal, representado por el dragón. El tenebrismo barroco está ausente y los colores, muy cercanos al tono pastel, acercan el óleo a la pintura de estilo rococó.

Luisa Elena Alcalá<sup>37</sup> subrayó que hubo una estrecha y repetida relación ente los jesuitas y Miguel Cabrera. Este realizó, tanto en México como en otras fronteras, numerosos lienzos para colegios y para las iglesias de la orden fundada por san Ignacio de Loyola. No fue fortuito que el conocido opúsculo del artista novohispano, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura* (1756), fuese publicado en la imprenta de la Compañía de Jesús en el colegio de San Ildefonso.

Además, Cristina Ratto<sup>38</sup> documentó que en el inventario de los bienes de Cabrera, específicamente en la biblioteca, se encontró bibliografía especializada hecha por jesuitas, tratados sobre la Virgen de Guadalupe y otros discursos devocionales de la Compañía de Jesús: *Vida, virtudes, y milagros de San Ignacio de Loyola* (1722) del jesuita Francisco García; y

---

37 L. E. Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33 (2011): 111-136.

38 C. Ratto, “Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera”, *Revista Complutense de Historia de América*, 45 (2019): 89-112.

*Perspectiva pictorum et architectorum* (1693), del jesuita Andrea del Pozzo (1642-1709); texto bilingüe –en latín e italiano– concebido como una iniciación a los fundamentos del dibujo arquitectónico en perspectiva.

## Observaciones finales

En síntesis, en el Virreinato de Nueva España, los postulados del Concilio Ecuménico de Trento y el arte pictórico barroco estuvieron presentes no solo en el siglo XVII, sino que fueron apreciables incluso en el XVIII. La doctrina tridentina, difundida por el Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585), se hizo patente aún en la plástica de inicios de esta centuria, específicamente en los óleos de José de Ibarra y Miguel Cabrera.

Aun cuando el sínodo tridentino y las asambleas provinciales mexicanas habían fijado las directrices de la iconografía del arte sagrado, los artistas novohispanos, a pesar de las limitaciones a las que estaban sujetos en el ámbito creativo, fueron capaces de plasmar una visión propia de los episodios bíblicos. Inspirados en grabados y xilografías del arte europeo, especialmente el de los estilos flamencos, fueron competentes para plasmar obras que no son meras reproducciones del arte del viejo continente.